

PAISAGENS URBANAS E LUGARES UTÓPICOS NO CINEMA BRASILEIRO

Maria Helena B. V. da Costa
Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN-Brasil)
mhcosta.ufrn@gmail.com

Paisagens urbanas e lugares utópicos no cinema brasileiro (Resumo)

Apresenta-se aqui uma reflexão teórica sobre as utopias e distopias envolvidas na produção das imaginações, visibilidades e espacialidades geográficas da paisagem urbana e do lugar postas em ação pelo aparato cinematográfico. Discute-se assim sobre uma “geografia fílmica” que se constrói a partir da paisagem fílmica relacionada ao conceito geográfico de paisagem associado ao “lugar da distopia”. Uma análise da paisagem urbana e do lugar distópico em dois filmes brasileiros contemporâneos dirigidos pelo cineasta pernambucano Kleber Mendonça Filho – *Recife Frio* (2009) e *O Som ao Redor* (2012) – é, por fim, apresentada.

Palavras-chave: paisagem, lugar, utopia, distopia, cinema brasileiro.

Urban landscapes and utopic places in Brazilian cinema (Abstract)

This paper presents an overview on the utopias and dystopias involved in the production of imaginations, visibilities and the urban landscape’s geographic specialities and place put into action by the cinematic apparatus. The discussion evolves around a film geography that is built by a filmic landscape related to the geographic concept of landscape that is associated to the ‘place of dystopia’. An analysis of the representation of the urban landscape and of the place of dystopia in two contemporary Brazilian films directed by Kleber Mendonça Filho – *Recife Frio* (2009) and *Neighboring Sounds* (2012) – is then presented.

Keywords: landscape, place, utopia, dystopia, brazilian cinema.

Apresenta-se aqui uma reflexão sobre as utopias envolvidas na produção das imaginações, visibilidades e espacialidades geográficas da paisagem urbana e do lugar postas em ação pelo aparato cinematográfico, na intenção de discutir sobre uma “geografia fílmica” que se constrói a partir do que denominamos paisagem fílmica. Paisagem esta que está relacionada a uma essência geográfica que se associa ao “lugar da distopia”. Primeiramente, apresentamos uma discussão sobre o conceito de geografia fílmica contextualizado a partir das utopias e distopias urbanas concebidas na modernidade e reveladas imagetivamente por meio do aparato cinematográfico. Discute-se ainda sobre os novos paradigmas que contribuíram para o entendimento da associação entre a reflexão geográfica sobre a paisagem urbana e o lugar construídos nos filmes. Ao final, uma análise da paisagem urbana e do lugar distópico em dois filmes brasileiros contemporâneos dirigidos pelo cineasta pernambucano Kleber Mendonça – o curta-metragem *Recife Frio* (2009) e o longa-metragem *O Som ao Redor* (2012) – é apresentada.

Utopias e distopias nas paisagens geográficas fílmicas

A paisagem natural, e em seus diversos formatos de representação, deve ser entendida como texto diz Duncan (2004). Esta se configura a partir de símbolos e signos instituídos como prática cultural de significação participando na construção e transmissão de discursos, valores e concepções. Isto é, a paisagem é uma maneira de ver o mundo¹. Na opinião de Cauquelin a apresentação da paisagem “é puramente retórica, está orientada para a persuasão, serve para convencer, ou ainda, como pretexto para desenvolvimentos, ela é cenário para um drama ou para a evocação de um mito”². Entendida como texto, a paisagem se constitui de uma sintaxe própria e de dispositivos retóricos, de figuras de linguagem, e composição de signos; sua organização, como explica Cauquelin, guia e constrói o olhar do observador para uma narrativa, para um discurso de paisagem específico – utópico ou não –, apresentando e construindo formas de interpretá-la.

Thomas Morus em sua importante obra *A Utopia* (1516), deu margem a uma multiplicidade de significados para “utopia”, derivados principalmente da sua etimologia. O substantivo *utopia* é derivado do grego *topos*, que significa *lugar* e a palavra utopia assume, por vezes, um sentido duplicado de lugar: o lugar da felicidade, o lugar que não existe, o não lugar, o lugar nenhum, aquele que está no âmbito do sonho; que é resultado da imaginação; quimérico ou fantasioso. A utopia, portanto, transcende a realidade, aparece como ruptura da ordem existente. A cidade utópica, por sua vez, é aquela da imaginação, aquela que não pretende nem depende da sua realização. Então, considera-se como utópica a cidade que não existe, aquela que não é encontrada em nenhuma parte, que constitui um espaço imaginado e nunca materializado, que apresenta uma ruptura revoltosa com o mundo circundante³.

O ambiente técnico que constituiu o fim do século XIX e início do século XX reflete diretamente na diversidade de concepções de cidades utópicas no urbanismo e no cinema. É nesse momento que surgem as cidades automatizadas, repletas de inovações tecnológicas advindas, e ao mesmo tempo antecipando respostas às aspirações de um novo mundo constituído pela tecnologia e pelas inovações e invenções que se multiplicavam. A própria invenção do cinema aparece nesse contexto de invenções tendo como primeira finalidade experimentar novas formas de visualização do espaço: a lanterna mágica, a cronofotografia, o panorama, a fotografia, a estereoscopia, o quinetoscópio, e finalmente o cinematógrafo dos irmãos Lumière de 1895.

Arquitetos, urbanistas e cineastas despontam então, como os sujeitos que efetivamente se preocupam com a configuração espacial e que apresentam alternativas às diversas transformações pelas quais passam as paisagens urbanas. Estes respondem criando novas cidades, novas espacialidades, novas imagens e visibilidades como exaltação, contraponto e/ou crítica à problemática que se apresenta na realidade da sua época. A cidade utópica “construída” pelo cinema, não é um espelho, mas ressonância; também não é reflexo, é confluência; não é captura ou representação, mas invenção⁴. O cinema converte em imagens

¹ Cosgrove, 1998.

² Cauquelin, 2007, p.49.

³ Paquot, 1999.

⁴ Deleuze, 1986.

as ideias e pensamentos sobre as cidades utópicas, as traz para o plano do visível, e por meio da impressão do movimento, as torna contextualmente reais⁵.

As propostas utópicas envolvem o universo da introspecção e da imaginação que subverte a realidade na qual estas são fabricadas; elas agem em resposta a sentimentos relevantes que temos diante das cidades, dos lugares que habitamos e aos quais pertencemos, muitas vezes conectadas a características espaciais de uma maneira bastante precisa. Estas conexões, embora imaginárias, acabam contribuindo para a evolução de novas concepções que podem iluminar os caminhos da prática arquitetônica e do planejamento urbano. As utopias reverberam ao longo do tempo e sua herança pode ser identificada e assimilada dentro do processo crítico de discussão e concepção da arquitetura e do urbanismo, seja de uma maneira concreta, visualmente explícita ou conceitualmente sutil.

Contudo, o entendimento e a análise das paisagens utópicas (e dos lugares relacionados a estas) no momento atual passa pelo reconhecimento de que a utopia relacionada às paisagens urbanas fílmicas têm sido contextualizadas, quase sempre, por narrativas que fizeram uso constante de uma dicotomia específica: utopia x distopia. Esse modo de olhar posto pelo cinema, concebe a paisagem urbana associada à imagem das metrópoles que surgiam nas primeiras décadas do século XX se explica no fato de a paisagem urbana se apresentar (seja na modernidade e/ou pós-modernidade) como cenário de complexas relações sociais heterogêneas, onde os diferentes valores culturais se justapõem no espaço e criam uma multiplicidade de expectativas sobre este enquanto lugar.

O filme, enquanto um corpus de imagens oferece um olhar e um lugar no espaço às paisagens, às geografias urbanas, utópicas ou não, que obviamente, também se constituem a partir das articulações imagéticas nas quais as conexões entre imagens da paisagem e do lugar (concretos e representacionais) passam a constituir um “lugar” formado tanto de objetividades quanto de subjetividades. Por isso, a paisagem urbana, em ambas as dimensões, é paisagem e lugar sugestivo para conjecturar sobre as conexões existentes entre categorias geográficas, suas estruturas dominantes, e as imaginações geográficas que se propõem a partir destas.

O interesse pelo que designo de geografia fílmica se justifica no modo como esta possibilita alternativas para o processo de reconfiguração da paisagem – seja esta real ou da ordem da representação – através de novas visibilidades, ou perspectivas do visível, postas em ação por meio do cinema, que as inserem no plano do sensível tornando-as parte constitutiva do espírito⁶. Consequentemente, uma geografia cinemática da paisagem é constituinte da forma de pensamento simbólico que procura ampliar o sentimento e a compreensão do mundo para além da concretude do que designamos de realidade.

O cinema em primeiro plano

O cinema, decisivamente, demonstrou um grande interesse pelos espaços urbanos em transformação, exaltando os movimentos e as transformações na/da paisagem dos novos formatos de cidades que surgiam como consequência dos processos de verticalização e expansão urbanas que provocaram o desaparecimento do antigo formato de cidade e o

⁵ A gênese das cidades utópicas fílmicas é encontrada, notadamente e significativamente, em filmes de ficção científica do início do século XX.

⁶ Francastel, 1983.

surgimento da metrópole moderna. É então, desde muito tempo, que a cidade fílmica surge como fonte e depositória de esperanças, melancolias, utopias e distopias associadas não apenas às incessantes transformações, do meio urbano, mas também à evolução do próprio aparato cinematográfico como meio de representação e linguagem. Portanto, o surgimento da imagem cinematográfica acompanhou a transformação das cidades e a sua metamorfose em megalópoles modernas⁷.

O cinema se coloca, portanto, em primeiro plano nas discussões sobre a visualidade e a representação da paisagem na modernidade. Ele engaja e posiciona o espectador em um processo de modernização do olhar, bem próprio ao seu tempo, concedendo a quem observa o mundo um lugar privilegiado na visualização da nova paisagem urbana que surge e se consolida nas primeiras três décadas do século XX. Inquestionável é a afirmação de que a experiência urbana foi sempre o principal foco de muitos movimentos e gêneros cinematográficos que se desenvolveram, produzindo e criando uma *geografia da experiência do visível* nas novas metrópoles que surgiam⁸.

A preocupação com o tema “cidade/cinema” e com o olhar atento para a paisagem e o lugar urbano, acaba sugerindo uma infinidade de relações utópicas (e distópicas) no engajamento entre o cinema e a paisagem urbana moderna. Nesse sentido, filmes como *Metropolis* (Fritz Lang, 1928) (Figura 1), *Just Imagine* (David Butler, 1930) (Figura 2) e *Things to Come* (Alexander Korda, 1936) (Figura 3), por exemplo, produziram grandiosas cidades utópicas com seus arranha-céus, suas passarelas, seu trânsito ordenado, seus planos de pouso, viadutos e torres escalonadas.

Figura 1. *Metropolis*



⁷ Charney e Schwartz, 2001.

⁸ Entre tantos outros exemplos temos: os *street films* alemães do período Weimar (ex: *The Street*, Karl Grüne, 1923), os filmes de gangsteres dos anos 30 (ex: *Inimigo Público n.1*, William Wellman, 1931), os ciclos internacionais das sinfonias da metrópole (ex: *Berlim, Sinfonia de uma Metrópole*, Walter Ruttmann, 1927), o neo-realismo italiano (ex: *Roma, Cidade Aberta*, Roberto Rossellini, 1945), o filme noir (ex: *Pacto de Sangue*, Billy Wilder, 1944), mais recentemente os *thrillers* de crime urbano (ex: *Seven: Os Sete Crimes Capitais*, David Fincher, 1995) e as ficções científicas (ex: *Blade Runner*, Ridley Scott, 1982).

Figura 2. Cena filme *Just Imagine*



Figura 3. Cena filme *Things to Come*



Estes construíram um olhar ao mesmo tempo fascinante, próspero e aterrador sobre o futuro das cidades que vemos ressoar até as últimas décadas do século XX em filmes como *THX1138* (George Lucas, 1970) (Figura 4), *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982) (Figura 5) e *O Quinto Elemento* (Luc Besson, 1997) (Figura 6).

Figura 4. Cena filme *THX1138*

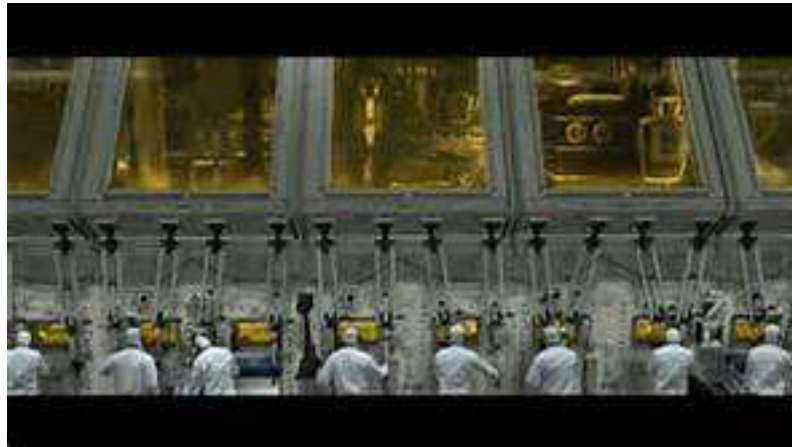


Figura 5. Cena filme *Blade Runner*



Figura 6. Cena filme *O Quinto Elemento*



Por sua vez, esse mesmo olhar referido acima se perpetuou e reinventou-se em produções cinematográficas do século XXI: *Lost in Translation* (Sofia Coppola, 2003); *Collateral* (Michael Mann, 2005); *Ensaio Sobre a Cegueira* (Fernando Meirelles, 2008); *Medianeras* (Gustavo Taretto, 2011); *Her* (Spike Jonze, 2013) (Figura 7), são alguns exemplos.

Figura 11. Cena filme *Her*



Desse modo temos, em paralelo ao desenvolvimento técnico, estético e narrativo cinematográfico, a paisagem urbana sofrendo modificações e evoluções históricas e se consolidando como uma densa e vertical metrópole composta por arranha-céus de concreto, aço e vidro, automóveis, e dinamizada e “propagandeada” pelas novas tecnologias do audiovisual e da comunicação. As metamorfoses ocorridas não apenas na topografia, mas também na moldura sociocultural da paisagem urbana (pós)moderna, e sua arquitetura, repercutem objetiva e subjetivamente no cotidiano e no processo de adaptação dos habitantes à vida nestes novos tipos de espaço, nessa nova paisagem urbana que vê a imagem da sua fisicalidade projetada/propagada/comunicada através do cinema. Podemos concluir então, que o cinema proporcionou uma forma direta e objetiva de percepção desse novo constructo – da metrópole moderna – e, é claro, de visibilidades e de discursos constituídos sob formatos utópicos e distópicos.

Entendidos sob essa perspectiva, filme e paisagem urbana – ambos constitutivos do e no espaço – passam a ser de interesse para a geografia. Ambos são práticas de representação escritas pelo mapa perceptivo e corporal, compartilhando uma mesma dimensão do viver e da experiência que se configura espacialmente e temporalmente. A dimensão da experiência e do senso de proximidade entre o filme e o espaço urbano se relaciona, assim, com o novo modo de observar o mundo introduzido pelo cinema com a maneira como respondemos aos espaços urbanos das metrópoles modernas. A prática do espectador estabelecida primeiramente pelos espaços urbanos em desenvolvimento delinearão o uso coletivo e o hábito da sua experiência; esta por sua vez foi transposta e reconfigurada pelo cinema que introduziu novos modos de vivência a partir de possibilidades erguidas por novos ângulos de visão.

Há de se considerar, em acordo com o posto acima, que nesta experiência espacial produzida pelo cinema, o olho e a mente do espectador seguem uma rota visual e imaginária concebida por uma série de objetos que são postos à vista e à apreciação e em movimento por meio das mais diversas instâncias cinematográficas – movimento de câmera, composição do ponto-de-

vista, do tempo-espaço narrativo, etc. – que através da percepção do olhar e da mente revelam-se em sua diversidade ao olhar do imóvel espectador. É obvio que, apesar da correlação existente entre a percepção espacial produzida pelo cinema e pelo espaço real, existem diferenças – mas ainda assim, também essas diferenças, se dão por meio de uma relação muito tênue entre objetividade e subjetividade na medida em que esta relação é produzida através de um olhar que é espacializado.

Concordo com geógrafos como Barbosa e Corrêa, que considerando o cinema como um “dispositivo técnico-artístico de representação do mundo”⁹ que sempre se valeu do uso da paisagem para a ambiência de suas tramas, entendem que a paisagem para o cinema serve como elemento que estabelece “um lugar de senso-percepção” que o conecta com a experiência concreta, e por isso mesmo esse meio torna-se válido para a investigação científica de uma outra dimensão da paisagem: a fílmica. Em outras palavras, a paisagem fílmica é produtora dos espaços de vivência e das narrativas do espaço; é constituinte de visões habitadas e espaços de experiência narrados pelo e através dos filmes. Talvez por isso mesmo construam subjetividades que se formam a partir do cruzamento do espaço concebido, percebido, vivido e das artes (os meios) que representam e incorporam o espectador.

Oliveira Jr. (2005) defende a existência de uma conexão, quase indissociável, entre o *lugar geográfico* e o *local narrativo*, como resultado direto da relação entre as paisagens reais e as fílmicas, para as quais, em suas “manifestações” e “realidades” o espectador é fundamental. É o espectador que localiza geograficamente as imagens estruturais das paisagens fílmicas entendendo-as a partir do seu relacionamento com a paisagem concreta adjacente a elas; entendendo-as como localizadas em lugares geográficos existentes, que apesar de se constituírem em locais narrativos, utilizados para contar uma dada história, têm conexões (por meio de alusões, amparos de credibilidade, apropriação de memórias) com alguma paisagem real. Configurando o entendimento do local narrativo a partir de uma contiguidade espacial – lugar geográfico e local narrativo integrado no espaço do real –, o espectador legitima ambas as experiências: do lugar geográfico e do local narrativo tornando-as real “no interior de suas existências”.

Em acordo, parece razoável concordar com o geógrafo Jeff Hopkins (1994), quando ele afirma que a paisagem situa o espectador em um lugar, e sendo este um lugar cinematográfico, espaço e tempo estão dinamicamente comprimidos ou expandidos e os papéis sociais e valores morais podem ser sustentados ou subvertidos. A paisagem fílmica não é, então, um lugar neutro para o entretenimento ou para uma documentação objetiva, muito menos mero espelho do real, mas sim uma forte criação cultural e ideológica onde significados sobre lugares e sociedades são produzidos, legitimados, contestados e obscurecidos. Então, relacionar o cinema ao contexto geográfico, considerando-o como um aparato que produz uma geografia (ainda que específica e diversa do senso comum), faz sentido. Nesse contexto, filme configura um rico objeto de análise sobre os conceitos geográficos como espaço, paisagem, e lugar, na medida que constrói e produz novos espaços, paisagens e lugares, a partir da produção de novas visibilidades destes. Isso culmina na possibilidade do surgimento de novas tipologias geográficas advindas de uma geografia fílmica – em si mesma, constituída a partir do imaginário coletivo (e algumas vezes, utópico) associado aos espaços, paisagens e lugares que habitamos e conhecemos.

⁹ Barbosa e Corrêa, 2001, p.81.

A paisagem de Recife e o lugar fílmico distópico

A distopia, como mencionado acima, deve ser entendida como uma crítica à humanidade e às formas pelas quais as pessoas, de diversas sociedades e culturas se colocam no mundo. Mesmo relacionando-se comumente às visões do futuro, consideraremos e analisaremos as visões distópicas como uma realidade alternativa do tempo presente e/ou passado. É assim que conceito de distopia tem sido mais frequentemente explorado pelo cinema contemporâneo, gerando filmes memoráveis e influenciando a cultura visual de um modo geral. Trata-se da crença na degradação tanto moral quanto organizacional da sociedade e do ser humano como indivíduo. Predominantemente pessimista, essa visão do presente, passado e/ou futuro, é carregada de crítica social, em que geralmente se apresentam desigualdades gritantes entre ricos e pobres, a tecnologia serve para controlar e desumanizar o ser humano, visualizamos uma massa populacional apática, ingênua e facilmente manipulada em contrapartida ao poder que é mantido por poucos, e é centralizado através de conspirações ilegítimas e pelo uso de força. Assim, as distopias cinematográficas contemporâneas garantem a lembrança constante, na mente dos espectadores, do quanto sistemas sociais opressores fazem mal à humanidade.

No livro *A Utopia no Cinema Brasileiro*, a pesquisadora e professora Lúcia Nagib (2006) lança seu olhar crítico sobre o cinema brasileiro da década de 1990, enfocando a continuidade e as transformações das visões utópicas num período que se caracterizou justamente pelo anúncio do fim das utopias. Nagib levanta questões sobre as diferentes formas que adquire a utopia e sua ausência em uma vasta gama de filmes brasileiros como *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, *Central do Brasil* e *Cidade de Deus*, ressaltando aspectos como as transformações do caráter simbólico das imagens do mar e do sertão, os projetos de reconstrução da identidade nacional, a utopia antropofágica, o mito de Orfeu, o processo de adaptação literária e a distopia no cinema urbano.

O livro de Nagib aparece como um referencial no que toca a perspectiva da autora que, fazendo referência às condições políticas e sociais do Brasil, constrói uma interessante análise a partir do reconhecimento dos desdobramentos de um cinema que se apresenta como “pós-utópico”. Isto é, a autora descreve que, a partir dos anos 1970, principalmente no contexto do cinema brasileiro, a questão da utopia não se apresenta mais como problema, e as narrativas distópicas falam livremente sobre a procura infrutífera pela utopia perdida. Isso não parece estranho, já que na contemporaneidade vivemos em um mundo onde coisas absurdas e extremas acontecem todos os dias: mundos imersos em regimes totalitaristas e opressivos, nos quais a tecnologia é usada para alienar, controlar e oprimir seus habitantes é apenas um exemplo. Em acordo, é a partir dessa noção de pós-utopia que discuto sobre o “lugar distópico” construído em dois filmes dirigidos pelo cineasta pernambucano Kleber Mendonça: o curta-metragem *Recife Frio* (2009)¹⁰ e o longa-metragem *O Som ao Redor* (2012)¹¹, ambos locados na cidade de Recife, capital do estado de Pernambuco, Brasil.

Os dois filmes auxiliam na reflexão sobre o fim dos sonhos e das utopias urbanas além de estabelecer um contraponto à forma de expressão e sensibilidade relacionada ao imaginário

¹⁰ O filme estreou em novembro de 2009 no Festival de Brasília do Cinema Brasileiro e arrecadou mais de 50 prêmios no Brasil e exterior.

¹¹ Esse filme se tornou um dos mais aclamados filmes brasileiros em 2012, recebendo críticas positivas da imprensa especializada e inúmeros prêmios – Festival de Gramado 2012, São Paulo International Film Festival e 2013 Lleida Latin-American Film Festival.

distópico associado aos grandes centros urbanos contemporâneos. Sabemos que o conceito de distopia surge em oposição à utopia. Enquanto na utopia vive-se em um mundo perfeito, em completa paz, felicidade plena e justiça social; no mundo distópico concebemos o lugar onde a sociedade evolui como o lugar de extrema opressão, desespero e privação econômica, social e das liberdades.

Cada um a sua maneira, tanto *Recife Frio* quanto *O Som ao Redor*, problematizam sobre o suporte no qual se inscrevem as memórias, o lugar, a imaginação e o fantasioso: a paisagem e o lugar habitado, vivido, da experiência. A utopia subverte-se ao lugar onde as ideologias, as ações sociais e a própria geografia são apresentadas a partir de um ponto de vista distópico. Para isso, o cineasta parte de categorias como a transgressão e aquilo que chamamos de “estética da distopia” para explorar os valores da tradição cinematográfica, aqueles que se referem à construção de um olhar sobre a paisagem urbana, ancorada no lugar “real”, que marcou definitivamente o rumo da experiência estética fílmica da paisagem urbana em sua representação fílmica no tempo passado, presente e futuro. Partindo do conceito de utopia, mas amparado na “decadência das utopias modernas”, Kleber Mendonça estrutura o eixo narrativo dos dois filmes confluindo utopia e distopia e situando a palpável incerteza econômica, política e social, em uma geografia fílmica singular e autêntica constituída a partir da paisagem do lugar: a cidade de Recife, capital do estado de Pernambuco, Brasil.

O curta metragem *Recife Frio* se enquadra no gênero de ficção científica e foi, além de dirigido, também escrito por Mendonça Filho. Sua narrativa é construída como um falso documentário que narra sobre uma estranha mudança climática que atinge a cidade tropical de Recife localizada na região Nordeste do país. Mendonça Filho (2010) relatou que *Recife Frio* é um filme muito pessoal sobre uma visão sua do Recife, completando que Recife é uma "cidade que anda muito mal tratada no seu traçado urbano" e o filme "é um lamento de amor pelo Recife". Relato que bem pode ser uma descrição sobre o longa metragem *O Som ao Redor* que ele filmaria três anos depois.

Interessante a referência do diretor à cidade no contexto da sua arquitetura, até mesmo porque, se é primeiramente por meio da sua arquitetura e traçado urbano que qualquer cidade se distingue umas das outras, esta é representativa de uma concepção de espaço que obedece a uma ordem geográfica e climática primeiramente; e esta ordem é a primeira a ser subvertida e ironizada em *Recife Frio*. Assumindo a forma de uma reportagem especial produzida pela televisão argentina, que retrata um acontecimento estranho na capital pernambucana quando a cidade de Recife deixa de ser uma cidade tropical, passando oito meses do ano debaixo de chuva, sob temperaturas que variam entre 20°C e 5°C, o filme “vira ao avesso” a cidade e sua inserção no imaginário coletivo revelando e problematizando, a partir de um ângulo singular, as fraturas sociais e arestas culturais existentes na realidade do lugar. Retirando-as do lugar de “paisagem natural” por meio da subversão desta mesma paisagem, o filme faz Recife perder os seus atrativos turísticos e redimensiona sua paisagem.

Recife Frio mostra o que aconteceria efetivamente se a temperatura tropical da cidade, com variações nunca abaixo de 23°C, de uma hora para outra oscilasse entre temperaturas abaixo dos 10°C. O filme especula sobre transformações na paisagem recifense: desde seus repentistas que cantam a “Recife fria”, ou a investidores estrangeiros interessados nas pousadas das praias paradisíacas que têm de se conformar com as perdas econômicas decorrentes da mudança climática, os artesanatos cerâmicos com suas figurinhas agasalhadas e diante da lareira, em vez dos tradicionais cangaceiros ou sertanejos montados em jegues, e as casinhas de madeira que agora têm chaminé, ou um satisfeito Papai Noel, vestido com

aquelas roupas quentes, que não passa mais mal com o calor escaldante de dezembro, até os efeitos especiais que trabalham para representar “absurdos” como a invasão de pinguins nas praias do litoral recifense, a fumacinha saindo das bocas dos entrevistados pelo reporter argentino, ou a neve caindo sobre a paisagem recifense.

O curta-metragem, além de se aproximar do gênero comédia, apresenta uma crítica social contundente a partir de sua irreverente, tensa e crítica narrativa, contrapondo momentos divertidos com denúncias sobre a verticalização e a desumanização da cidade. *Recife Frio* coloca a capital pernambucana como cenário de uma ficção distópica, onde convenções sociais, culturais e arquitetônicas são levadas ao limite.

O cineasta não poupa ninguém em sua crítica irônica: nem os repórteres do tempo que aparecem mostrando a nuvem de chuva inexplicável em cima da cidade ou comentando a fala de uma socialite recifense que afirma “gente pobre está mais chic passando frio”; nem o francês dono da pousada que “vende” sol mesmo quando está chovendo e que lamenta que a notícia sobre o frio tenha virado uma reportagem internacional e por isso ele não pode mais “enganar” seus clientes, – uma representação caricatural do estrangeiro que vem para o Brasil explorar as riquezas naturais daqui –; nem recifenses tremendo de frio se refugiando nos shoppings com temperatura ambiente mais agradável ao som do segundo movimento da *Sétima Sinfonia* de Beethoven, ou Lia de Itamaracá cantando uma ciranda na beira da praia para um grupo de cirandeiros de cachecol, touca, luva e sobretudo que se colocam sob o último resquício de sol na sequência final do filme.

Paradigmática é a cena na qual a Avenida Boa Viagem, localizada na zona sul da cidade, é mostrada repleta de placas de “vende-se” em frente aos seus prédios imponentes à beira mar habitados pela classe média alta – área muito valorizada em épocas de sol e que com o frio, vivencia um processo de desvalorização imobiliária. As famílias de classe média alta que habitavam seus apartamentos espaçosos, confortáveis e ventilados à beira mar, agora estão a mercê do frio inesperado que as obrigam a reorganizar o uso no espaço da habitação. Com a mudança no clima, os espaços arquitetônicos, e as vivências associadas a estes, são subvertidas, e este fato é tratado no filme por duas vias: o fato de o imóvel à beira mar se tornar um problema nesse cenário de frio; e o fato de os quartos de empregada serem sempre os mais quentes da casa, causa da mudança do filho da família para lá. A empregada por sua vez, agora dorme numa espaçosa suíte com vista para o mar, mas gelada. A dona da casa comenta que a empregada não ficou feliz com a troca pois “Ela não está acostumada com uma suíte”. Quando em *Recife Frio* vemos a “migração” do filho dos donos do apartamento para o quarto da empregada, entendemos a ironia da representação que faz referência à tradição da arquitetura colonial de projetar incondicionalmente os aposentos das empregadas com espaços minúsculos, em sua maioria sem qualquer ventilação ou preocupação com o conforto ambiental do cômodo. Ironicamente, no filme, o quarto da empregada (essa referência à velha senzala) é “transformado” no cômodo mais disputado do apartamento à beira-mar.

No longa-metragem *O Som ao Redor* Mendonça Filho se concentra em narrar a história de alguns moradores de classe média de uma rua do bairro de Boa Viagem. O filme oferece um olhar sobre o espaço urbano contemporâneo explorando a problemática da desigualdade da estrutura de classes brasileira que continua a influenciar o lugar. Sobre a paisagem da cidade construída nesse filme, Mendonça Filho (2013) destacou que “A cidade e a sua arquitetura estão indo contra as pessoas. [...] que estão totalmente condicionadas àquela geografia, de uma maneira não natural. E não humana.” É portanto da desumanização das relações que acontecem entre muros da paisagem urbana em rápida transformação que trata *O Som ao*

Redor. Vê-se a classe média enjaulada em edifícios sitiados, as brincadeiras de criança limitadas pelo espaço do “playground” do portão do prédio e controladas pelos cuidados das babás; o vaivém das empregadas domésticas nos apartamentos; a vigília dos guardas que supostamente devem cuidar da segurança das casas e condomínios da rua.

Diante da nova e inóspita urbanização do Recife, e sua propensão à verticalização e decadência, o filme evita as paisagens abertas, as praias, e faz crônicas da vida íntima em que os espaços públicos, em suas raras aparições, surgem privatizados. A rua que serve de cenário para o filme tem dono: é de Francisco (W. J. Solha), o patriarca local, proprietário de um engenho decadente no interior do Estado e de boa parte dos apartamentos do quarteirão. Ele é avô do personagem João (Gustavo Jahn) e de Dinho (Yuri Holanda). Com a chegada ao local de um grupo de seguranças particulares, liderados por Clodoaldo (Iranthir Santos), o patrimônio permanece nas mãos do coronel, mas o controle passa a ser dos seguranças que não permitem que nenhum carro ou pessoa passe pela rua despercebido.

Xavier (2010) destaca o modo como o filme aborda um tema tão presente hoje em Pernambuco: as diferentes e complicadas maneiras de lidar com um passado e um presente que se fundem, em uma mesma rua, trazendo à tona a tradição herdada do período de “Casa Grande e Senzala” com destaque para a presença de costumes patriarcais no ambiente urbano. Isto é, *O Som ao Redor* retrata um momento contemporâneo, mas que carrega consigo traços do passado – semelhante ao que nos referimos acima no contexto do curta *Recife Frio*. *O Som ao Redor* apresenta uma narrativa detalhada sobre o que acontece quando uma modernização cosmética, isto é, da aparência, é acionada em uma sociedade decadente advinda de uma estrutura econômica rural constituída pela produção da cana-de-açúcar. Recife foi porto de chegada dos escravos importados da África e de saída do açúcar que era exportado para a Europa. Com o declínio da exportação do açúcar, a cidade também decaiu antes de aparecer como um lugar moderno.

Mendonça Filho oferece ao espectador uma visão particular da Recife do século XXI na qual o brilhante mundo das aparências parece caminhar para um ambiente baseado em valores opressores. A rua é o enclave privilegiado do patriarcado. Os brancos continuam a ter empregados negros, que são tratados como membros da família – exceto quando não o são. E os pobres continuam a ser empregados para proteger, dos criminosos pobres que certamente devem estar procurando uma forma de sobreviver em outro lugar, aqueles que possuem dinheiro e propriedades. A paisagem recifense trabalha, e se constrói, dentro desse parâmetro. As imagens da cidade são exploradas a partir do uso de *travellings* e vistas aéreas que sobrevoam o espaço urbano, registrando a paisagem do lugar (Figura 8 e 9). O espírito de Recife que surge aqui é aquele de uma cidade multifacetada, híbrida, e multicultural. Importante é “apresentar a cidade” por meio de sua geografia fílmica – dando ao espectador uma ideia do design da sua estrutura urbana, seus edifícios, ruas, pontes, mar e rios.

Figura 8. Cena do filme *O Som ao Redor*



Figura 9. Cena do filme *O Som ao Redor*



Dentro desse contexto, os personagens parecem ganhar vida tornando-se reconhecíveis como do local, com seus hábitos, comportamentos e conflitos existenciais próprios. São seres humanos a procura por si mesmos; eles não são apenas representações alegóricas de um grupo social ou de classe, mas indivíduos que têm algo em comum: fazem parte de uma comunidade, região e nação particular. A antiga Recife ainda não desapareceu, mas visualizada a partir do ponto de vista do topo dos edifícios, parece ter-se tornado um emaranhado de prédios.

O filme trabalha com a premissa que apesar de tudo parecer normal, ao mesmo tempo algum desastre está a ponto de romper; a tensão é trabalhada de maneira muito sutil ao longo da narrativa apresentando sinais de instabilidade que se potencializam por meio de diferentes modos de estranheza familiar e de insegurança. Isto fica visível na forma cíclica como o filme se desenvolve, iniciando e terminando com o latido de um cachorro, e a presença forte da trilha sonora, gerando inquietação. Existe certamente em *O Som ao Redor* um clima de “estranhamento do familiar”, da “sensação de perigo”, ou seja, tudo parece estar aparentemente dentro da normalidade, mas existe algo estranho, inquietante, que ninguém sabe exatamente o que é.

O Som ao Redor cria uma narrativa de tensão que provoca uma sensação de “paranoia” que frequentemente permeia os detalhes mundanos da vida dos moradores de uma rua na cidade de Recife após a chegada de um time de seguranças à rua na promessa de proteger essa área de classe média da criminalidade. Aqui a narrativa centra no medo da violência que se

expande viceralmente pela classe media. Em acordo, os movimentos do dia-a-dia no filme ganham expressão a partir dos prováveis perigos, aparentemente no limiar de romper, apesar de nunca efetivamente acontecerem. Mas esse sentimento generalizado de incerteza e medo prevalece através de todo o filme dando a impressão da permanente impossibilidade de uma certa estabilidade entre as vidas dos personagens, apesar de eles dividirem o mesmo território. Entretanto, através da noção de trivialidade relacionada a algumas experiências do viver, algumas cenas abrem algumas possibilidades. Isso nos lembra as discussões, por exemplo, sobre a especulação imobiliária a dos grupos formais e informais relacionados aos guardiães de segurança em grande expansão numérica nos territórios urbanos.

O Som ao Redor é dividido em três partes: 1. *Cães de Guarda*; 2. *Guardas Noturnos*; 3. *Guarda-Costas*. A palavra “guarda” surge aqui como representação e sintoma da autêntica paranóia urbana que assola as grandes cidades capitalistas contemporâneas, sobre a questão da segurança, ou mais precisamente sobre a falta dela. Os habitantes das cidades do mundo atual são dominados pelo medo e pelo receio de que os esquecidos, miseráveis e criminosos, finalmente se rebelarão contra a opressão sócio-cultural-econômica e quebrarão as barreiras e muralhas que os separam daqueles mais privilegiados. Como o diretor Kleber Mendonça Filho explica em referência ao *O Som ao Redor*:

“Penso que o filme é um pouco sobre um estado mental generalizado... O Brasil é definitivamente um lugar onde você olha sobre os ombros várias vezes ao dia, e na maioria das vezes nada acontece. Você pode viver uma vida perfeitamente pacífica no Brasil. Mas muitas vezes, e de forma constante, surge uma sensação de perigo e medo a partir da diversidade de relações de classe e da maneira como as pessoas parecem temer aqueles que vêm das camadas mais baixas da sociedade”¹².

Os personagens de *O Som ao Redor* se submetem diariamente a uma tensão corrosiva que define a vida no quarteirão: seja pelos moradores de classe média que consideram demitir um porteiro antigo que vive no prédio, um residente que enfurece o chefe da segurança da rua porque não concorda em contratá-lo, o comportamento hostil entre uma servente e o seu chefe por uma ofensa trivial, ou um cão que não para de latir irritando a vizinha. Os personagens entram em conflito constante durante o filme, encontrando expressões e acusações de culpa, enquanto tentam extrair o máximo de felicidade possível em um lugar que oferece o mínimo de inspiração. Nesse sentido, *O Som ao Redor* é uma representação palpável da situação urbana e sócio-econômica do lugar urbano. Em acordo, a escolha por Recife não é aleatória. A centralidade dos grandes engenhos e plantações de cana-de-açúcar e a história remanescente de uma sociedade que se desenvolveu a partir de uma tradição agrária faz parte do cenário do estado de Pernambuco, e da sua capital Recife, tornando-se representativo do seu passado sócio-econômico e da sua história.

Apesar das relações entre os personagens no filme terem inequivocamente no espaço urbano o lugar da ação, nota-se a referência aos setores menos produtivos relacionados ao rural (no passado), com setores mais produtivos na contemporaneidade como o do setor Imobiliário (no presente). Assim, *O Som ao Redor* coloca em pauta um debate sobre uma sociedade extremamente conservadora encurralada no meio de um processo de modernização em que o arcaico e o moderno se relacionam de modo conflituoso. A imagem da cidade no filme chama a atenção para si assumindo um status performático na medida em que é colocada em ação uma dramaturgia da cidade coreografada como espetáculo: primeiro nos é apresentada a série de fotografias mostrando a imagem da região Nordeste do Brasil, sua referência rural, trabalhando como uma reflexão sobre a história do lugar; depois, com o corte para a

¹² In Willman, 2013. Tradução minha.

sequência em movimento na qual assistimos duas crianças patinando por entre carros no estacionamento do prédio onde moram evidenciando a violência e o barulho construídos a partir do realismo-social filmico apresentado como um “slick thriller in visual style”.

Curiosamente, o ambiente físico de segurança é no filme paradoxalmente contraposto ao medo psicológico. Barreiras físicas são uma constante em toda a composição espacial fílmica: portões, cercas, portas, janelas, grades, etc¹³ (Figura 10). Tudo que rodeia os personagens parece sugerir que existe um estado de estabilidade, vigilância, e proteção, mesmo que seja irônica a necessidade da presença do grupo de Clodoaldo para assegurar a “paz de espírito” da vizinhança.

Figura 27. Cena do filme *O Som ao Redor*



Os edifícios e as casas da cidade – como também os extensivos instrumentos de segurança – geram um sentimento de que os personagens não conseguem escapar completamente do que os rodeia e apesar de todo o aparato de segurança, não existe efetiva segurança, privacidade ou paz.

Para efeito de conclusão, é importante destacar que o problema que se coloca na contemporaneidade é a necessidade de desenvolver alternativas de entendimento das problemáticas sociais, econômicas e políticas da época, considerando e reconhecendo que estas são complexas e que é de extrema importância considerar sua relação com as construções imagéticas construídas pelo cinema, suas paisagens e os seus lugares urbanos. Isto porque as imagens fílmicas constituem uma geografia específica e que, tradicionalmente, tem agido como retentora, depositária e construtora das imaginações, intenções e aspirações, associadas às reflexões e projeções sobre as cidades, sejam utópicas ou não, relacionadas às problemáticas urbanas contemporâneas. As cidades do cinema, antes utópicas porque imaginadas no contexto de um padrão ideal, como demonstrado anteriormente, não se materializam totalmente nem fisicamente nem mesmo em sua condição fílmica, porque estas cidades utópicas fílmicas acabam por fundamentalmente se associar a uma condição distópica. Parece existir, de modo intrínseco, um transbordamento de questionamentos e reflexões sobre a condição das cidades no âmbito do real que reflete diretamente no imaginário cinematográfico influenciando as ideias e pensamentos sobre as cidades utópicas e sua condição distópica. A noção de cinema “pós-utópico” serviu aqui para a análise da paisagem urbana da cidade de Recife construída em dois filmes de Kleber Mendonça: o curta-metragem *Recife Frio* e o longa-metragem *O Som ao Redor*, e demonstrou-se que, em ambos os filmes, a questão da utopia não é mais um problema, pois suas narrativas distópicas falam livremente sobre a perda da utopia urbana. Portanto, a noção de que houve uma transformação

¹³ Costa, 2015.

da paisagem urbana e dos lugares utópicos no cinema para uma condição pós-utópica se confirma e sustenta. Assim, comprova-se a noção de que as paisagens fílmicas das cidades constituem um conjunto riquíssimo para análise das paisagens, dos espaços e lugares urbanos concretos, em sua realação com possíveis propostas para a elaboração, interpretação, observação e solução no que diz respeito ao trabalho de planejamento das cidades. As imagens fílmicas das paisagens e dos lugares urbanos servem como informação sobre as relações, os valores e as experiências e imaginações geográficas dos lugares urbanos.

Bibliografia

BARBOSA, J.L. e CORRÊA, A. de M. A paisagem e o trágico em O Amuleto de Ogum. In ROSENDAHL, Z.; CORRÊA, R. L. *Paisagem, imaginário e espaço*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2001, p.71-102.

CAUQUELIN, A. *A invenção da paisagem*. São Paulo: Martins Fontes, 2007. 152 p.

CHARNEY, L. e SCHWARTZ, V.R. O cinema e a invenção da vida moderna. São Paulo: Cosac Naify, 2001. 464 p.

COSGROVE, D. A Geografia está em toda parte: cultura e simbolismo nas paisagens humanas. In CORRÊA, R. L.; ROSENDAHL, Z. (eds). *Paisagem, tempo e cultura*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1998, 92-123.

COSTA, M.H.B.V. da. Social and cinematic landscape in Neighbouring Sounds. *Mercator*, 2015, vol.14, n.3, p.27-43.

DELEUZE, G. *Cinema 1: the movement image*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986. 264 p.

DUNCAN, J. A Paisagem como Sistema de Criação de Signos. In ROSENDAHL, Z. e CORRÊA, R. L. (orgs.). *Paisagens, Textos e Identidades*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2004, 91-132.

FRANCASTEL, P. *A imagem, a visão e a imaginação*. Lisboa: Edições 70, 1983. 240 p.

HOPKINS, Jeff. Mapping of cinematic places: icons, ideology and the power of (mis)representation. In AITKEN, S. C.; ZONN, L. E. *Place, power, situation and spectacle: a geography of film*. Lanham: Rowman & Littlefield Publishers, 1994, 47-65.

MENDONÇA FILHO, K. Os Personagens não Baixam a Cabeça. Entrevista concedida a Marcelo Miranda. *Jornal Estado de Minas*, Caderno Cultura, 13 de janeiro de 2013a, p.4.

MENDONÇA FILHO, K. Gazeta do Povo, Paraná, 13/03/2013, entrevista concedida a Paulo Camargo, disponível em: <<http://www.gazetadopovo.com.br/caderno-g/entrevista-a-cidade-e-a-sua-arquitetura-estao-indo-contra-as-pessoas-ayfvez9m2k3ipl8b4oq0lo1n2>>.

MENDONÇA FILHO, K. Recife Frio Lançado em DVD. *CinemaScópio*, 14 Dezembro 2010, disponível em: <<http://cinemascopiocannes.blogspot.com.br/2010/12/recife-frio-lan%C3%A7ado-em-dvd.html>>.

NAGIB, Lúcia. *A utopia no cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac Naify, 2006. 216 p.

OLIVEIRA Jr., W. M. Personagens na chuva: dois ensaios a partir do filme Blade Runner. *Pro-Posições*, 2005, vol.16, n.2, p.103-122.

PAQUOT, T. *A utopia: ensaio acerca do ideal*. Rio de Janeiro: Difel, 1999.

WILLMAN, C. TheWrap Screening Series: ‘Neighboring Sounds’ Director Borrowed Polanski’s Style for Brazilian Social Realism. *TheWrap Covering Hollywood*, November 20, 2013. Disponível em <<http://www.thewrap.com/neighboring-sounds-director-borrowed-polanskis-thriller-style-brazilian-social-realism/>>.

XAVIER, I. Kleber Mendonça Filho e Ismail Xavier se encontram para discutir "O Som ao Redor". *Jornal Opção*, 2010. Disponível em: <<http://www.jornalopcao.com.br/posts/ultimas-noticias/kleber-mendonca-filho-e-ismail-xavier-se-encontram-para-discutir-o-som-ao-redor>>.